



Agustín Jiménez, Anuncio publicitario de La Tolteca, publicado en Revista de Revistas, México, 8 de enero de 1933.

# Fotomontaje en México: razones sociopolíticas



Autor anónimo, *sin título*, ca. 1890.

**E**n el año de 1946, todavía en los mejores momentos del fotomontaje mexicano, Juan Renau —hermano y colaborador cercano de José— reconocía:

La fotografía pone al descubierto puntos de vista infinitos sobre el mundo exterior y el fotógrafo o el artista al adueñarse por completo de la técnica fotográfica puede captar aspectos y valores que anteriormente eran imposibles siquiera adivinar... La característica más esencial del fotomontaje estará determinada por el ingenio del artista, su agilidad en la combinación de las diferentes fotos que integran la composición y el equilibrio o dinamismo que preside el conjunto.<sup>1</sup>

Ciertamente, para entonces el fotomontaje en México y en el mundo había causado una “revolución plástica”, en palabras del propio autor, quien junto con su hermano José figuraba como protagonista en la práctica de un nuevo mensaje plástico, desplegado en cientos de libros, diarios y revistas durante las dos décadas anteriores. En concordancia con los planteamientos de su hermano, Juan Renau planteaba la necesidad de una “idea rectora” dentro de la imagen. Una idea con claridad, que evitara “la confusión o abigarramiento”, la cual debía “ser lo más directa posible para el público”. Para ello solicitaba que los objetos o las figuras de los primeros planos debían aparecer “con todo el vigor de contraste y detalle atrayendo la atención del espectador y constituyéndose en el centro de interés del cuadro...”, como una manera de construir nuevos mensajes e imágenes. Y eso en México tenía una larga historia.

Tiene razón la historiadora Dawn Ades, cuando señala que desde finales del siglo XIX “recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares”.<sup>2</sup> Al igual que en otras latitudes,

\* Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

<sup>1</sup> Véase “Fotomontaje. Retoque de fotografía”, en Juan Renau, *Técnica aerográfica*, México, Centauro, 1946, pp. 138-139 y 144.

<sup>2</sup> Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 7.



Tina Modotti, *Pobreza y elegancia*, ca. 1928.

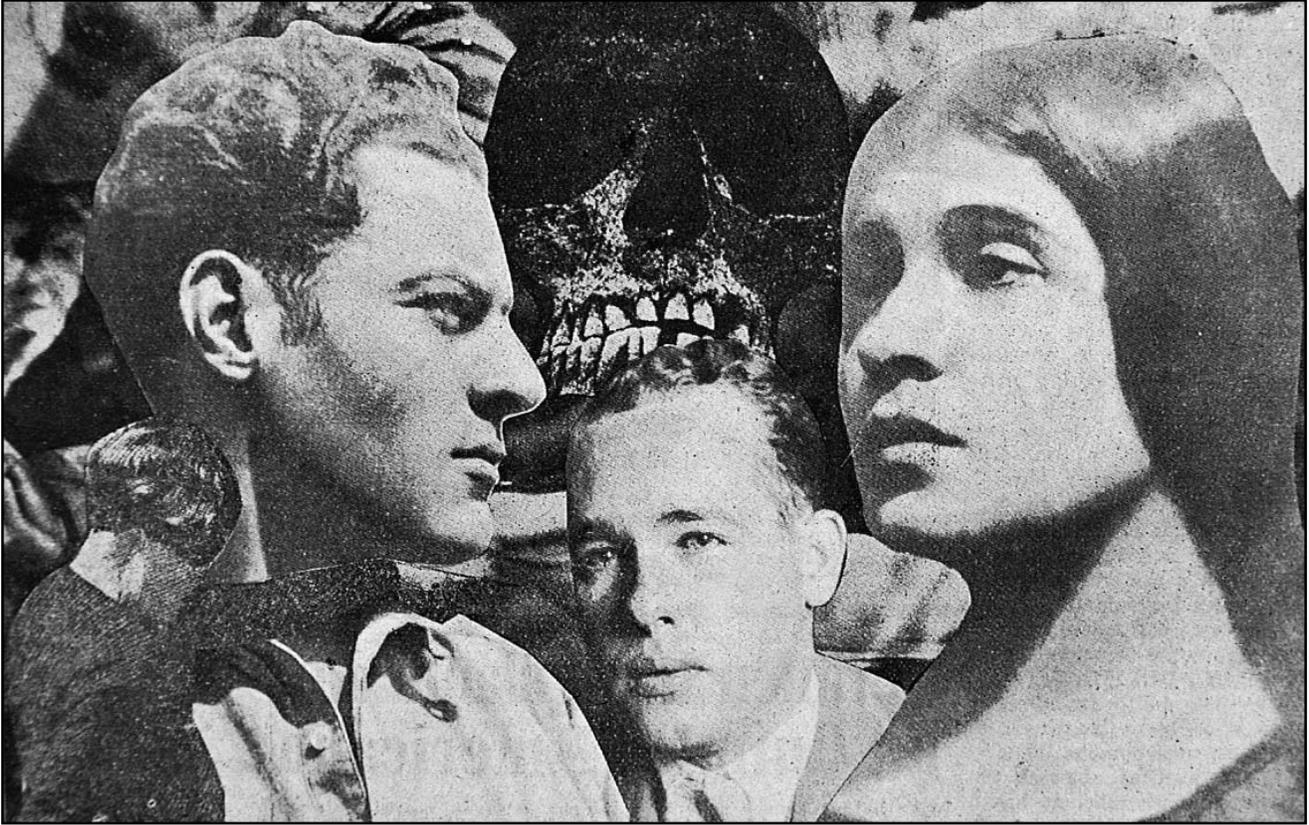
en México no faltaron estas primarias prácticas fotomontajistas, como dan cuenta algunas fotografías sueltas en donde se insertaban dos imágenes provenientes de distintas matrices. El carácter político de esta práctica no ha sido justamente dimensionado en su sentido histórico, de tal suerte que se ha pasado por alto de que el fotomontaje político prácticamente inició desde el año de 1867, cuando se representó el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, Manuel Miramón y Tomás Mejía en el cerro de Las Campanas. En una imagen trastocada aparecen el pelotón de fusilamiento, los tres personajes y el muro, componentes éstos que tienen distintos orígenes; tan sólo la pared, se sabe,

proviene de una fotografía de François Aubert. Un pionero ejercicio fotomontajista dentro de la historia de la fotografía, con clásicos antecedentes como *The Two Ways of Life* (1857), de O.G. Rejlander, circuló con el sello de Adrián Cordiglia. También están los esporádicos fotomontajes realizados por los hermanos Valletto, y los aparecidos en la prensa de principios del siglo XX, editados en *La semana ilustrada*, publicación que cubrió los sucesos de la Decena Trágica de 1913 en la Ciudad de México. Pero el fotomontaje adquiriría otro sentido con los nuevos tiempos, mucho más combativo y de abiertas implicaciones políticas. Muy lejos del divertimento inmediateista o del ejercicio ensoñador, y de algunos burdos acabados que identificaron a los de la prensa de principios del siglo XX.

A Tina Modotti se debió el haber realizado en México los primeros planteamientos para que ese antiguo recurso de unir elementos fotográficos se convirtiera en un documento con implicaciones sociales. A finales de los años veinte se dedicó a buscar una serie de imágenes que fueran directas en su lectura, y en las páginas de *El Machete* realizó acercamientos iniciales a lo que más tarde sería una práctica iconográfica más elaborada en su construcción. En un principio no se adentró en la complejidad de la iconografía múltiple, sino que básicamente sostuvo su discurso mediante el uso

de dos imágenes unidas (dos fotografías, una arriba y otra debajo de la de una sirvienta que pasea a un niño en su carreola, sobre un arreglado jardín, en donde ésta contrasta con la de unos niños pobres).

Su fotomontaje más conocido, *Pobreza y elegancia* (ca. 1928), se sostiene también con la sencilla unión cuadrangular de dos imágenes de distinta procedencia: una que muestra el anuncio de una sastrería exclusiva para elegantes caballeros, y otra, la de abajo, que exhibe a un desolado y humilde trabajador urbano. Con estos ejercicios *modottianos* no sólo se expresa un querer evidenciar las obvias diferencias de clase, aunque ello inaugurara una manera de hacer planteamientos directos,



Tina Modotti, *Julio Antonio Mella, Tina Modotti y José Magriñá*, publicado en *Detective*, México, 9 de noviembre de 1931.

sin ambages, una crítica que trabajaba la ironía de una circunstancia social. Todavía no hay aquí una amplia simultaneidad de situaciones, pero sí una manera tajante de narrar un hecho a partir de un sólo cuadro. Algo que en la siguiente década se explotaría de muy diversas formas. Tina incluso fue partícipe de un fotomontaje que podría definirse como amarillista. En la imagen, que retoma el retrato de perfil de Julio Antonio Mella, realizado por la misma Tina, aparece ésta en medio de una oscura calavera y abajo el retrato de José Magriñá, el asesino de Mella. El macabro fotomontaje apareció el 9 de noviembre de 1931 en la primera plana de la revista *Detective*, especializada en el bajo mundo mexicano, varios meses después de que Modotti fuera expulsada de México.

Factor clave para comprender la amplia práctica del fotomontaje de uso político fue la inusitada acogida entre el público de las revistas hiper ilustradas, cuyos tirajes en la década de los treinta se multiplicaron. Pero también un hecho decisivo fue el surgimiento de una fotografía de vanguardia en las publicaciones, que recurría a una nueva gramática, lejana del costumbrismo

pictorialista. Esta nueva fotografía mexicana estaría permeada por las corrientes vanguardistas europeas y estadounidenses, provenientes de la redimensionalización objetual postulada por la nueva objetividad alemana, el dinamismo constructivista ruso, la geometría industrial purista estadounidense, o del entrecruce de todas ellas. No se puede eliminar el fotomontaje de este marco de propuestas que exaltaban la vida moderna (la máquina, la herramienta, el trabajo, la fábrica y aun los objetos orgánicos) desde la experimentación visual, porque de ellas se alimentó y fue parte. No por nada serían los fotógrafos mexicanos de vanguardia (Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Antonio y Rafael Carrillo, con el antecedente de Modotti), quienes harían uso y difusión del fotomontaje.

Fue a finales de 1931 cuando una parte de ellos dieron a conocer por medio de una exposición-manifiesto, organizada como concurso por parte de La Tolteca, una fábrica cementera vuelta símbolo de modernidad. Los sorprendentes planteamientos de los ganadores —Lola y Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí y Walter Lipkau— perfilaron un parteaguas



en la tradicional visualidad contenida en diarios y revistas. Y fue tal el impacto, que el publicista Federico Sánchez Fogarty —cerebro detrás del concurso— contrató a Agustín Jiménez para realizar la publicidad de la empresa cementera. A principios de 1933 se publicó en *Revista de Revistas* un extraordinario fotomontaje realizado por el fotógrafo, en el que aparece la ineludible referencia a los cementos La Tolteca, pero en su elaboración establece una construcción de diversos planos en punto de fuga, en donde predominan los volúmenes industriales sobre la presencia de los obreros, hasta ascender hacia los imponentes silos, los mismos que habían aparecido en su fotografía ganadora de un año antes. Un sistema de iconos fundamentales de la construcción fotomontajista de sentido político aparece aquí (el trabajador y el entorno industrial), con todo y que esto era aparentemente publicidad.<sup>3</sup> Sólo apariencia, porque el fotógrafo puso en juego una sutil ironía: un letrero a la izquierda, colocado de manera estratégica, señala: “Cuidado con el tren”; un tren nada menos que de la fábrica cementera, que aplasta visualmente a los trabajadores.

Poco después de ganar el concurso de La Tolteca, Jiménez recurrió al fotomontaje para ilustrar las páginas de *Revista de Revistas*,<sup>4</sup> y en ese mismo año colaboró en un reportaje sobre los “Nuevos recursos de la publicidad”, donde se puso en evidencia al fotomontaje como una nueva gramática —incluido el uso de la tipografía—, para obtener una “fuerza gráfica suficiente para hacernos pensar no sólo en aquello que haya sido captado por la mirada cristalina de la cámara, sino en lo que el anunciante desea incrustarnos en la memoria”.<sup>5</sup> Causa y efecto, motores de la intención fotomontajista, se encontraban ahí perfilados. Por todo ello no fue casual que en ese mismo año Agustín Jiménez pasara a

formar parte del equipo de *Futuro*, uno de los grandes medios gráficos mexicanos que destacó por el uso del fotomontaje, al lado nada menos que de Emilio Amero, director gráfico de la revista.

El primer número de *Futuro* apareció el 1 de diciembre de 1933. Dirigida por Vicente Lombardo Toledano, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la revista llegó a convertirse en un fuerte medio informativo de ese organismo, que en poderoso ascenso agrupaba a obreros y campesinos. La marca de fábrica, entonces, le dio su tendencia: en sus páginas hubo de mostrar evidencias del voraz capitalismo acechante de miles de trabajadores, lo mismo que de las virtudes de estos últimos como sostén y espíritu de todo un régimen, en especial del cardenista que pronto llegaría.

El recurso gráfico parecía apenas buscar su definición, lo que se hizo evidente en el primer número de *Futuro*, en donde apareció una fotografía de Manuel Álvarez Bravo sobre La Tolteca; la puesta en escena de Modotti de la hoz y las cananas; un reportaje de Jiménez sobre “Interiores de casas de obreros y campesinos”; un breve reportaje sobre “La URSS en construcción”, que aludía a la revista del mismo nombre, más otra serie de fotografías de Jiménez —imágenes de maquinaria en extremo *close up*— que acompañaban al editorial que remataba con las siguientes palabras: “El progreso técnico, unido a un régimen social de justicia, hará de las máquinas instrumentos cada vez más eficaces y más bellos.”<sup>6</sup> Ya desde ahí se gestaba una presencia vanguardista en *Futuro*, y se establecían vínculos con los recursos gráficos constructivistas provenientes de Rusia (en el segundo número Jiménez realizaría un breve reportaje: “México en reconstrucción”, en donde utilizaría nuevamente las líneas transversales en puntos de fuga, pero ahora aplicadas al Palacio de Bellas Artes).<sup>7</sup> En los siguientes números aparecerían unos fotogramas de Amero, realizados con fotografías del mural de Orozco en el Dartmouth College, que exhibían imágenes sobre la industrialización que dominaba a unos desfallecientes personajes (*El hombre y la máquina*), o las de un Cristo destruyendo la cruz con una

<sup>3</sup> *Revista de Revistas*, núm. 1182, México, 8 de enero de 1933, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, núm. 1135, México, 14 de febrero de 1932, pp. 28-32. El trabajo fotomontajista de Agustín Jiménez aún falta por estudiarse. Con este recurso Jiménez incursionó en la publicidad e incluso realizó notables alegorías en el libro de Gustavo Ortiz Hernández, *Chimeneas*, México, 1937.

<sup>5</sup> Guillermo de Luzuriaga y Agustín Jiménez, “Nuevos recursos de la publicidad”, en *Revista de Revistas*, núm. 1192, México, 19 de marzo de 1933, pp. 14-16.

<sup>6</sup> *Futuro*, núm. 1, t.1, México, 1º de diciembre de 1933.

<sup>7</sup> *Ibidem*, núm. 2, t.1, México, 15 de diciembre de 1933.

hacha. Mural que por su conformación y planos de simultaneidad establecía vasos comunicantes con el fotomontaje. Desde aquí se puede advertir que si bien el fotomontaje estaba inmerso dentro de las líneas vanguardistas de la fotografía, también estuvo determinado por la estructura narrativa de la pintura mural. Esta relación quedó más extensamente manifiesta con la utilización posterior de imágenes de Orozco y Rivera, vistas en *Futuro* en 1934, que ampliaban mayormente el contexto de lectura del fotomontaje hecho en México. Una obra que, no casualmente mediante fotografías, “nos ha causado honda sorpresa”, escribía Xavier de Icaza.<sup>8</sup>

En 1935 la revista redujo su tamaño y se volvió más literaria, hasta casi desaparecer la fotografía. El crédito de Jiménez no volvería aparecer. Pero el día 10 de abril de ese año un grupo de profesores organizó la *Primera Exposición de Carteles y Fotomontajes*, en la que participaron Lola Álvarez Bravo, Celia Arredondo, Helena Huerta, María Izquierdo, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Aurora Reyes, Francisca Sánchez, Celia Terrés y Cordelia Urueta, todas ellas maestras del Departamento de Bellas Artes. La muestra se instaló en la ex iglesia de Corpus Christi, y en ella Lola mostró al parecer sólo dos fotomontajes, uno de ellos conocido después como *El sueño de los pobres*, “una de las obras más hermosas que ahí se exhiben”, se dijo.<sup>9</sup> Obra relevante por su doliente metáfora, mantiene sin embargo cierta ambigüedad: es una crítica abierta a un mecanismo generador de riqueza monetaria que arrasa con todo a su paso (un niño en harapos a punto de ser aplastado), y también representa el deseo inalcanzable del pobre, de allí que tuviera como primer título *Y sueña*. Pero además originalmente este fotomontaje se encontraba inserto en la imagen más amplia de un cartel,

<sup>8</sup> Véase *Futuro* del 1° y 15 de febrero de 1934 y Xavier de Icaza, “La magna obra de Orozco”, en el número del 1° de marzo de ese mismo año.

<sup>9</sup> “Exposición de las profesoras de Artes Plásticas”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 14 de abril de 1935.



Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935.

en donde sobre un puño se leía: “La unión del proletariado constituirá su fuerza”, y abajo, al ras del mismo, la palabra “esperanza”; todo lo cual determinaba a la imagen en un sentido más combativo. El otro fotomontaje de Lola era más directo: un personaje trajeado (la elegancia capitalista) con rostro de calavera sobresalía sobre unos agotados hombres trabajando en una maquinaria, y al lado la leyenda explícita, en una tipografía no muy elaborada, de: “El capital hambriento de sobretrabajo”.<sup>10</sup> Éstos eran para ese entonces sólo dos

<sup>10</sup> *El maestro rural*, núm. 8, México, 15 de abril de 1935. En Lola Álvarez Bravo, *In Her Own Light*, Arizona, Center for Creative Photography-The University of Arizona, 1994. Olivier Debroye señala que esta exposición se llamó “Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes”, y que fue inaugurada en mayo en Guadalajara, sin exhibirse en otra ciudad distinta a ésta, por lo que acaso se trate de una itinerancia posterior, efectuada un mes después de ser vista en la Ciudad de México.



trabajos de quien se convertiría en una extraordinaria fotomontadora.

Para 1936 la revista *Futuro* inició una nueva época, al retomar su anterior formato y estilo, pero ahora con mayor presencia del fotomontaje sociopolítico. En mayo apareció —en doble página rebasada, en donde se erigía como presencia fundamental la figura de Lombardo Toledano— el primer trabajo publicado de Enrique Gutmann, un transterrado alemán que tenía un año de haber llegado a México. Heinrich Gutmann —quien castellanizaría su nombre entre nosotros— llegó a la Ciudad de México acompañado del cineasta Albrecht Víctor Blum, también alemán, hacia abril de 1935. Se decía de él que “sus credenciales lo acreditan como corresponsal de cuatro periódicos de habla alemana. Viajero constante, ha recogido en su carnet fotográfico copias de todos los recodos del mundo”. Al parecer Gutmann había llegado con

...el propósito de hacer un libro sobre México. Sobre el México actual. Este libro que se ha comenzado ya, no será —dice con firmeza— un álbum de turista como tantos otros que existen por ahí, en donde se ha oprimido hasta deformarlo, el espíritu de México, entreverando, si acaso, alguna greca pintoresca de nuestro folklore.<sup>11</sup>

De Gutmann —probablemente llegado a México por el ascenso político del nacionalsocialismo alemán— no se conoce si llegó a concretar su planeado libro, pero su trabajo comenzó a ser desplegado en los diarios mexicanos y a sus imágenes se les impregnó de una cierta aura artística.

Todo indica que desde su llegada, Gutmann comenzó a hacer uso del fotomontaje. En toda una página completa dedicada a su trabajo —en la sección de rotograbado de *El Nacional*, a cargo del Fernando Leal— se hacía mención de esta nueva práctica fotomontajista como “un arte actualísimo, inédito y considerable de la fotografía”. Y ahí aparecía la imagen de una estructura arquitectónica en proceso de construcción

<sup>11</sup> “Heinrich Gutmann, un gran fotógrafo”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 4 de abril de 1935; y “Albrecht Víctor Blum, cinematografista”, en *Revista de Revistas*, núm. 1307, México, 2 de junio de 1935.

(tema ineludible de la modernidad), al lado de un ensamblaje de retratos a la manera de una serie de mosaicos cuadrangulares. Además se decía: “De este modo, la fotografía es un arte que destruye conceptos previos e imágenes seculares, para crear un imprevisto sentido de nuestro mundo, un arte dentro del cual no debe caber, como de hecho no cabe, la anécdota por concreta y fatal”,<sup>12</sup> con relación no únicamente a la fotografía moderna sino también al fotomontaje.

Durante la segunda quincena de septiembre de 1935, Gutmann y Blum inauguraron una muestra en el Palacio de Bellas Artes, conocida como “Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum”, misma que fue abierta al público el 14 de septiembre de ese año. Una selección de sus trabajos fue presentada por Manuel Álvarez Bravo, quien expresó que la obra de Gutmann actuaba “en reacción contra lo pintoresco”, señalamiento no gratuito de quien también practicara una nueva visión sobre la fotografía.<sup>13</sup>

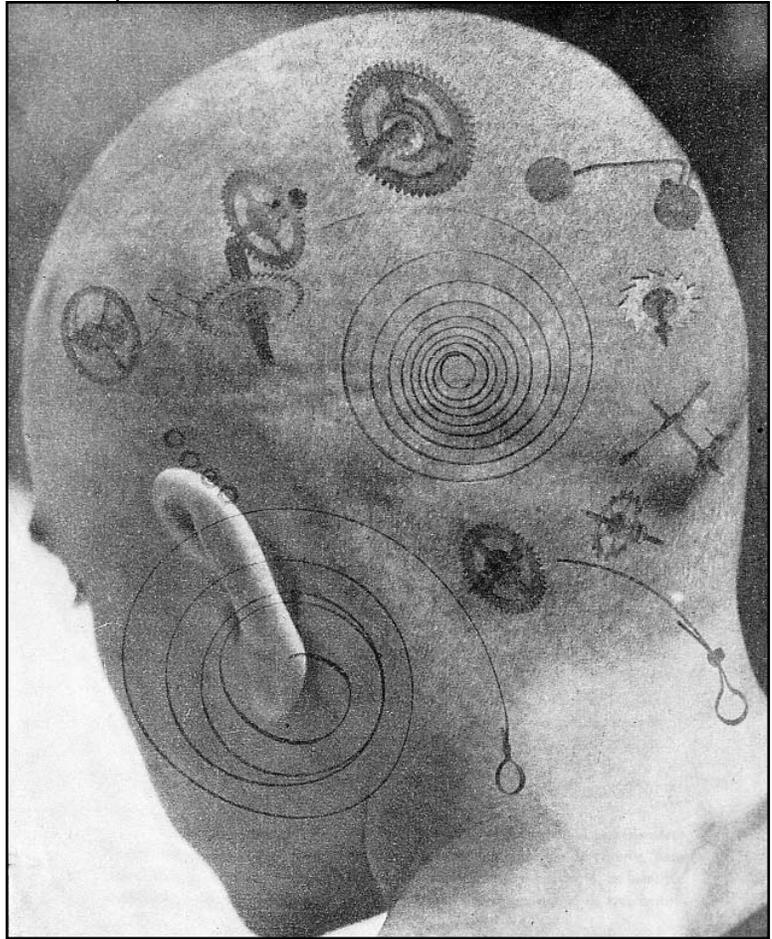
El primer fotomontaje de Gutmann en las páginas de *Futuro* ya definía su trabajo por venir, al utilizar imágenes provenientes de otras autorías, además del necesario uso de leyendas impresas en tipografía sobre la imagen; creaba una dislocación de la perspectiva tradicional, dominada todavía por el cuadrángulo de las imágenes en unión, y menos por el recorte de figuras, algo que pronto depuraría. Y, sobre todo, incluía de manera magnificada y saturada la presencia obrera y circunstancialmente algunos iconos nacionalistas (en este primer caso la Catedral Metropolitana, algo que por su lado le daría más de relevancia en el diario *El Nacional*, hacia 1937-1938). Las figuras de los obreros y líderes insertadas (no casualmente en necesaria desproporción con respecto a la maqueta general en donde aparecían las masas), le debían mucho a la gramática constructivista, por el punto de vista en contrapicado que exaltaba al personaje hasta deificarlo, además del uso en transversal de lo arquitectónico. En este inicial

<sup>12</sup> Héctor Pérez Martínez, “La fotografía arte de hoy”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 13 de octubre de 1935.

<sup>13</sup> “Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum”, políptico de invitación, Galería de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, del 14 al 30 de septiembre, México, 1935.

fotomontaje, dominado por una franja de la CTM, en donde tampoco dejó zonas en blanco, se distribuyeron las frases adecuadas que eran directas en su lectura: “El proletariado está en pie de lucha”, “Contra los camisas doradas”, “Viva la patria de México”, “Contra los explotadores”, entre otras.<sup>14</sup> Un planteamiento gráfico que dejó ver la utilidad y contundencia de la frase tipográfica.

El resto de ese año de 1936 fue de intenso trabajo y depuración plástica para Enrique Gutmann. Había que evidenciar la cada vez más poderosa presencia ubicua de la CTM, y las construcciones visuales del fotógrafo alemán se abocaron a ello. El primero de mayo fue otra ocasión propicia para que creara, mediante puntos de vista confrontados entre sí, un mosaico de marchas multitudinarias con mensaje claro: “150,000 trabajadores de la C.T.M. en la ciudad de México el 1º de mayo de 1936. 600,000 trabajadores en la República”.<sup>15</sup> Para su montaje titulado *18 de junio de 1936, CTM*, testimonio de la primera huelga general de brazos caídos que la CTM planeó para apoyar a los trabajadores petroleros, el fotomontador realizó un trabajo en donde predominó la máquina (los espacios industriales, la producción en serie), y en donde no se privilegió simbólicamente a la fuerza obrera (los brazos o las manos siempre en acción o sosteniendo una herramienta), sino precisamente su brazos caídos aunque con una presencia expectante. Los obreros se vuelven aquí guardianes de su ámbito industrial. Presencia natural (complementaria) de la saturación maquinista, una obra para la que Gutmann requirió más abiertamente del recorte de figuras de diversas imágenes.<sup>16</sup>



Agustín Jiménez, publicado en Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*, México, 1937.

La formación de Gutmann, proveniente de las vanguardias europeas, se hizo evidente en su siguiente trabajo: *La huelga eléctrica. 16-25 de julio de 1936*. La geometría de postes y cables eléctricos, como telaraña industrial, domina el cuadro (una telaraña que antes que engullir soporta y envuelve en forma protectora). Aparecen unas manos con tijeras a punto de cortar un cable y, en medio de la firmeza de las líneas eléctricas, una zona oscura en donde permanecen tres velas encendidas. La presencia obrera nuevamente se da con

Desconocedor de la técnica y pésimo artista, sólo le queda su sana disposición de alemán terco... en aprender. Pero lo lamentable del caso es que, habiendo cundido la epidemia ‘genialista’, Gutman [sic], contagiado por ella, siéntese maestro. En efecto, se expone allí obra de los discípulos de Gutman... He aquí algo hermético a todo afán de comprender... Porque si es Gutman un mal aprendiz apenas, ¿cómo enseña?... ¿De dónde le mana su ‘maestría?’”, lo cual sonaba más como un ataque personal, véase “La trascendental exposición de la L.E.A.R.”, en *Todo*, México, 19 de mayo de 1936.

<sup>14</sup> *Futuro*, núm. 3, México, mayo de 1936, pp. 16 y 17.

<sup>15</sup> *Ibidem*, núm. 4, México, junio de 1936. Este fotomontaje fue también firmado, y no casualmente por la LEAR.

<sup>16</sup> *Ibidem*, núm. 5, julio de 1936. Fotomontaje firmado como “Gutmann, 1936”. En mayo de este año, Gutmann recibió una fuerte crítica por su participación en la exposición de la LEAR. Chano Urueta, el cineasta, escribió: “Que el buenote de Gutman [sic] no es fotógrafo ni podrá serlo, es algo que garantizo rotundamente.



masivas marchas, y el nombre de la propia compañía —Luz y Fuerza— le funciona al fotomontador como emblema que se deja ver en lo alto del cuadro. Es aquí donde el mensaje simbólico funciona de la mejor manera, al volverse advertencia ante la supremacía del cerrado tejido (obreros-entramado industrial). En este tipo de trabajos es cuando funciona la advertencia de John Berger: “La particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como cosas, y sólo después vemos los símbolos.”<sup>17</sup> El último fotomontaje de Gutmann de ese año, lo realizó a partir de la “grandiosa manifestación popular” organizada por la CTM con motivo del XXVI aniversario de la Revolución Mexicana. Y desde luego que no resulta casual la inserción de una imagen en donde se sostiene una manta que reza: “Cárdenas está con el pueblo, por eso el pueblo está con Cárdenas”; el vínculo político del Estado-fuerza obrera estaba adquiriendo su proverbial dimensión social y política.

Las páginas de *Futuro* continuaron reconfigurándose. Durante todo 1937 la obra de Gutmann ya no aparece, pero la revista —ahora editada por la Universidad Obrera de México, con tiro de 23 mil ejemplares y con Luis Audirac como su director gráfico— se vale de nuevos fotomontajes tomados de revistas europeas, entre otros: *El Santa Claus de los niños españoles*, publicado originalmente por *Nueva Cultura*. Una obra extraordinaria en donde Hitler, con una calavera como corona, ofrece a unos niños muertos un árbol de Navidad con bombas como esferas. Un trabajo probablemente debido a la mordaz factura de John Heartfield.<sup>18</sup> Para 1938, la portada de mayo y algunas imágenes de interiores fueron realizadas por Gutmann: fotografías de una arquitectura moderna, determinada por líneas en diagonal a partir de un encuadre oblicuo. Pero pocos serán ya los fotomontajes publicados del fotógrafo alemán. Los escasos ejemplos se vuelven más sencillos, sin la grandilocuencia precedente; a cambio Gutmann reali-

zó amplios reportajes que dejaban ver la preparación de México frente a la guerra.<sup>19</sup>

Evidentemente la segunda guerra mundial ofreció a la ilustración fotomontajista un amplio despliegue del discurso político. *Futuro* siguió recurriendo a las agencias y revistas internacionales para dotar a sus páginas (*U. S. Camera, Life, Newsweek*, entre otras), publicando circunstancialmente obra de notables artistas (Margaret Burke-White, George Grosz, etcétera), pero reforzando también su equipo para dar el tono patriótico. En agosto de 1939 publicó una llamativa portada, en la que aparecen dos jóvenes obreros con máscara antigás, envueltos en dramáticas nubes oscuras, en “composición fotográfica de Dolores Álvarez Bravo”. Esta primera colaboración de Lola se volvió presagio de las turbulencias de la guerra.

Al lado de esta joven experimentadora ingresó al equipo de *Futuro* José Renau, regresó Emilio Amero y se mantuvo Gutmann, quien siguió aplicando su visión vanguardista. Renau bosquejó y definió algunas obras que años después formarían parte de *The American Way of Life*,<sup>20</sup> y emprendió un intenso trabajo al lado de sus compañeros, algunos de los cuales pondrían la fotografía (Gutmann y Lola), concluyendo él los acabados con aerógrafo para exhibir notables portadas.<sup>21</sup> Así, la segunda guerra mundial se volvió alegoría obligada en donde la juventud se encontraba en la disyuntiva de trabajar el campo o ir a la guerra.<sup>22</sup> Frente al terror nazi se presentaba la imagen del joven soldado mexicano, armado y con el torso desnudo, en donde aparecía impresa una “V” de la victoria, al tiempo que avanzaba protegido por la bandera mexicana. Hitler representaba la desolación de los campos, y los ataques aéreos parecían estar muy cerca, aunque sólo se tratara de un bombardeo de alegorías: la zozobra elaborada en cuidadosos fotomontajes que variaban según las últimas noticias. No por nada en 1944, el mismo fotomontaje de Lola Álvarez Bravo de los jóvenes obreros con nubes acechantes, ahora aparecía en portada con un esperan-

<sup>17</sup> Citado por Dawn Ades, *op. cit.*, p. 48.

<sup>18</sup> *Futuro*, núm. 16, México, junio de 1937, contraportada.

<sup>19</sup> “La fábrica de armas de México, primera en América Latina, es ejemplo de progreso técnico”, en *Futuro*, núm. 39, 1º de mayo de 1939.

<sup>20</sup> Véase la portada de *Futuro*, núm. 52, México, junio de 1940, una obra que con variantes volvería a aparecer en *Futuro*, núm. 84, enero de 1943, siendo ésta la que definitivamente se integró al famoso proyecto de Renau.

<sup>21</sup> *Ibidem*, núm. 61, marzo de 1941.

<sup>22</sup> *Ibidem*, núm. 77, julio de 1942, portada.

zador cielo azul, o se solicitaba la paz con un mazo coronado por una paloma (el trabajo antes que la guerra).<sup>23</sup> Con el conflicto mundial el mensaje social de *Futuro* llegaba a su fin. Poco lograron Luis Arenal y Federico Silva, los últimos directores gráficos, porque para 1946 la publicación se redujo hasta desaparecer la imagen. Así, de Enrique Gutmann se dejó de saber a mediados de 1941; José Renau siguió experimentando en el muralismo, el cartel cinematográfico y estaba por emprender *The American Way of Life*, su gran fresco contra la guerra fría.<sup>24</sup> Lola Álvarez Bravo, como Renau, se mantuvo en solitaria práctica del fotomontaje.

Antes de su ingreso a *Futuro*, Lola ya había publicado en las páginas de *El maestro rural* fotomontajes de carácter social, y esporádicamente de sentido político, porque el medio seguía rigiendo el contenido del mensaje. Los trabajos incluidos en las páginas de esa revista, dependiente inicialmente de la SEP, se volvieron regulares en 1936, y sus mensajes eran directos para ser asimilados de manera inmediata por el público al que iban dirigidos. En portadas e interiores de *El maestro rural* predominaba una presencia de lo industrial (en muchos sentidos elemento salvador de la sociedad, única salida de la pobreza), la organización gremial y el trabajo, a lo que se agregaba un trato alegórico de la salud. Se incluía lo mismo a un niño bebiendo agua dentro de una tubería, que un gran manto protector, símbolo de la necesaria potabilización del líquido.<sup>25</sup> El primero de mayo —oportunidad siempre aprovechable para el tema de la clase obrera— le sirvió a Lola para construir un excelente fotomontaje para la contraportada de ese mes de 1936. Para ello elaboró una armónica conjunción de maquinaria y obreros, sin antagonismo entre las partes (en realidad nunca lo hubo en la iconografía fotomontajista de la época, cuando se trataba de la producción fabril en medio del clima moral cardenista), en un sólido fundido visual entre maquinaria y obreros, dominado —no casualmente— por una plasta roja: una fábula que miraba

<sup>23</sup> *Ibidem*, núm. 94, mayo de 1944 y núm. 99, de abril de 1945.

<sup>24</sup> Manuel García, "Trayectoria mexicana (1939-58) de José Renau", en *Sábado de Unomásuno*, 14 de noviembre de 1987.

<sup>25</sup> *El maestro rural*, núm. 6, México, 15 de marzo de 1936 y núm. 1 del 1° de julio de ese mismo año.



Agustín Jiménez, publicado en Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*, México, 1937.

hacia el futuro.<sup>26</sup> *El maestro rural*, ahora editado por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, publicó ahora más reportajes y menos fotomontajes de Lola, aunque a título personal —por lo menos hasta principios de los años cincuenta— seguía produciendo éstos de manera regular, pero en un sentido distinto al político, recordando las fotoconstrucciones dadaístas, muy especialmente la de *Metrópolis* (1923), de Paul Citroën. Lo vertiginoso de los escenarios de la vida moderna apuntaba ya a una pesadillezca era de la tecnología dominante.<sup>27</sup>

En la etapa final de la revista *Futuro*, una pequeña nota dio cuenta de la aparición de una publicación

<sup>26</sup> *Ibidem*, núm. 9, 1° de mayo de 1936.

<sup>27</sup> Véase Lola Álvarez Bravo, *fotografías selectas, 1934-1935*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, octubre de 1992-enero de 1993, y Dawn Ades, *op. cit.*, especialmente el capítulo "Metrópolis: la visión del futuro", pp. 98-105.



José Renau, publicado en *Futuro*, México, enero de 1943.

hermana: “1945 es una bella revista de gran formato. Pero no es [de] manera alguna una revista ‘bonita’, ‘Made in USA’. Es mucho más que eso. Es en verdad un catálogo de carteles, cada uno de los cuales grita en las páginas de la revista su encendido mensaje al pueblo de México...”<sup>28</sup> Y en efecto, por casi un año, la fugaz 1945, “revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes, fotógrafos”, que después se convertiría en 1946, realizó una virulenta crítica gráfica en nombre de la “defensa del progreso social en México”. Su gran formato tendía más bien a ser un “catálogo de carteles y manifiestos” desprendibles. Y no es casual que en sus páginas surgiera el *fotocollage* (fotografía, pintura y dibujo), con profunda carga ideológica, dada la colaboración entre fotógrafos, grabadores y pintores. Todo indicaba que la dirección del trabajo gráfico se debió a Federico Silva y Luis Arenal, director

<sup>28</sup> “1945 una nueva revista”, en *Futuro*, núm. 106, México, diciembre de 1945, p. 23.

y jefe de redacción, respectivamente. Entre los fotógrafos se encontraban Manuel Álvarez Bravo, los hermanos Mayo y después Lola. Pero tanto los fotomontajes como los *fotocollages* muy probablemente provenían de las fotografías de los Mayo (quienes habían realizado algunos esporádicos ejercicios en *Futuro*, contagiados por el ánimo de sus colegas), a partir de las ideas y el complementario *collage* de Silva y Arenal.<sup>29</sup>

En el primer número de 1945 predomina la imagen del obrero como símbolo del trabajo (el mazo como herramienta *ad hoc* y la obligada atmósfera industrial), pero también una abierta posición anticlerical (el alto clero pisotea —gracias a las líneas del *fotocollage*— a unos desamparados niños de la calle, las “felices ovejas desde hace más de 400 años”), posiciones éstas cada vez más encendidas en sus mensajes, como habían advertido. Así, en el primer número de 1946 aparece el *Obrero en huelga asesinado* (1934), de Manuel Álvarez Bravo, fotografía de origen lejano y distinto que funcionaba dramáticamente para hacer hincapié sobre los peligros que acechaban a la clase obrera.<sup>30</sup> Dos fotomontajes más, entre otros, no daban concesiones: el de los líderes de partidos emergentes, distintos al surgido de la Revolución, denominado *Los judas del México de hoy*, presentaba como demonios a Ezequiel Padilla, Manuel Gómez Morín y Salvador Abascal, a quienes se les auguraba que “cuando truenen... no quedará ni mecate”;<sup>31</sup> y el de una feroz dentadura que engullía a una humilde familia indígena, incluido en la portada de febrero. La antropofagia social como modo de denuncia. Los actos sociales (en este caso “la mordida” como una “institución heredada de la Colonia y el Porfirismo”), alterándose visualmente para exhibirse en su contundencia, con todo y sus elaboradas extralimitaciones.

Acaso por todo esto les faltó decir a los hermanos Renau que, con todos los recursos de juego y plasticidad que permitía el fotomontaje, éste también posibilitaba otra circunstancia: el acto ideológico en todas sus manifestaciones y de acuerdo al practicante que lo pusiera a la consideración pública.

<sup>29</sup> 1945, núm. 1, México, noviembre de 1945.

<sup>30</sup> 1946, México, enero de 1946.

<sup>31</sup> 1946, México, 1º de mayo de 1946.